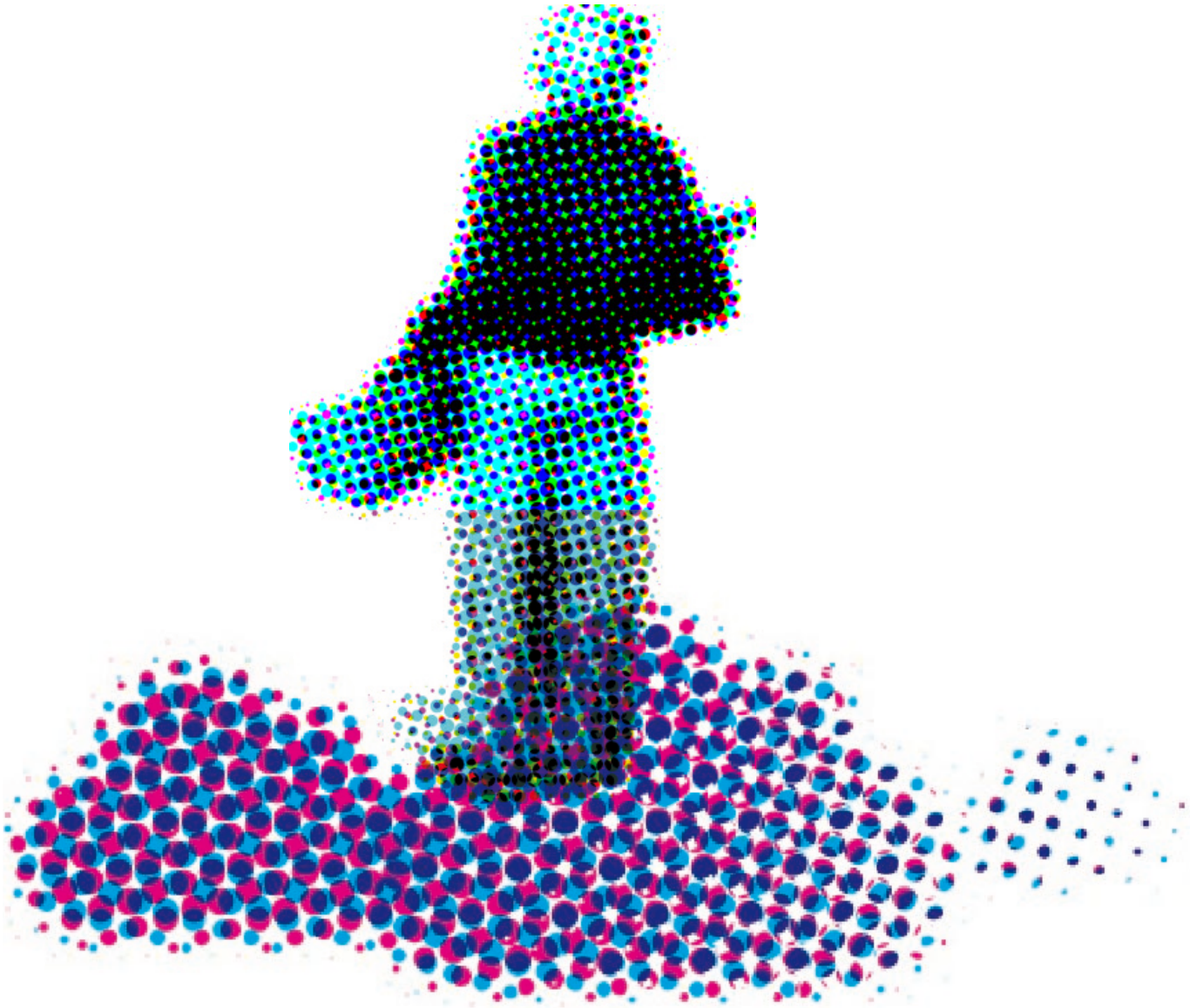
como peces en

nayagua

revista de poesía

una temporada en la nube

III época n.º 37 mayo de 2024



nayagua

revista de poesía

Fundación
Centro de Poesía
José Hierro

Consejo Editorial

Carmen Camacho
Eva Chinchilla
Jordi Doce
Tacha Romero
Julieta Valero

Dirección

Julieta Valero

Coordinación Editorial

Pablo Romero Velasco

Edición

Gloria Díaz Llorente

Diseño

© Stellum projects. Mercedes Carretero
& Julio Reija

Diseño de Cubierta y Maquetación

Elena Iglesias Serna

© De los textos, traducciones e imágenes: sus autores, 2024

© De la fotografía de Marta Agudo: Paula Doce, 2012

Edita

Fundación Centro de Poesía José Hierro
C/ José Hierro 7
28905 Getafe, Madrid
Tel.: 91 696 82 18
Fax: 91 681 58 14

info@cpoesiajosehierro.org
www.cpoesiajosehierro.org

ISSN: 1889-206X

AYUNTAMIENTO DE GETAFE

Fundación Centro de Poesía José Hierro

Comunidad de Madrid

Sumario

Editorial 11

Poesía

Malva Flores 19
Víktor Gómez «Valentinos» 23
Dionisio López 26
Antonio Lucas 32
Marina Oroza 34
Luis Santana 41

Yo escribo en... galego

Miriam Reyes
(traducción al castellano de la autora) 47

Otras lenguas. Alemán y francés

José Oliver
(traducción al castellano de Mario Martín Gijón) 55

Bernard Nöel
(traducción al castellano de Raúl González García
y Adriana Ruiz de Molina) 69

Emergencias. Poesía por-venir

Isaac Álvarez Félix 102
Luis Bravo Velasco 107
Isabel González Gil 112
Mercedes Folgueira 118
Rut Muñoz Madroñal 120
Iván Navarro Lluesma 122
Federico Ocaña 129
Gema Peña 131
Erick Ramos Solano 138

Dossier: Marta Agudo, un año después

«Marta Agudo, un año después», por Jordi Doce 149

Momento Mori, por Marta Agudo 151

«La poesía como necesidad», por Jordi Doce 157

«La escritura primigenia de Marta Agudo», por Olga Muñoz Carrasco 161

«Trabado alud. Sediento cráter», por Esther Ramón 165

«Primera imagen de Marta Agudo», por Agustín Fernández Mallo 168

«Marta: *de amore*», por Ada Salas 172

Palabra articulada

«Suite Sevilla», por Ignacio Miranda 177

Reseñas

- *La mujer de enfrente*, de Carmen Camacho (por Rosario Pérez Cabaña) 185
- *Creer en el trabajo*, de Alberto Carpio (por Milagros Pérez Morales) 189
- *Motosierra*, de Andrés Fisher (por Benito del Pliego) 193
- *La herida abierta*, de José María Gómez Valero y David Eloy Rodríguez (por Miguel Ángel Rivero Gómez) 196
- *Ni el número ni el orden*, de Fernando Menéndez (por José María Castrillón) 201
- *Los Estadios Olímpicos*, de Ignacio Miranda (por Jorge Olivera) 205
- *Tapiz rojo con pájaros*, de Olga Muñoz Carrasco (por Antonio Ortega) 209
- *Utilidad de las estrellas*, de María Negroni (por Pilar Martín Gila) 213
- *El cuerpo de los colores*, de Esther Ramón (por Juan Arroyo Martín) 215
- *Pasan cosas bellísimas*, de Laura Ramos (por Juan Marqués) 220
- *Anuncio, seguido de Las niñas de plata* , de Laura Rodríguez Díaz (por Juan Gallego Benot) 223
- *Diez mandamientos*, de Ada Salas y Jesús Placencia (por Emilia Conejo) 226
- *REKORD*, de María Salgado (por Marcos Ávila) 231
- *Deseo de perro*, de Sara Torres (por Lucía Cotarelo Esteban) 238
- *Mi dios no ve*, de Raúl Zurita (por María Ángeles Pérez López) 240

lenguas no hispanas

- *La confusión de las especies*, de Jean-Yves Bériou, traducción y nota de Miguel Casado (por Esther Peñas) 245
- *Homérica*, de Phoebe Giannisi, traducción de Vicente Fernández González y Ioanna Nicolaidou (por Hugo Martín Isabel) 248
- *Junto al pozo del vivir y el ver*, de Charles Reznikoff, traducción y prólogo de Jordi Doce (por José Luis Gómez Toré) 252

Antologías

- *Acto de presencia. Poesía reunida, 1986-2020*, de Carlos Alcorta (por Álvaro Valverde) 255
- *Deseo de realidad. Poesía reunida*, de Miguel Casado (por Pablo Romero Velasco) 259
- *Sobre mis propios pasos. Poesía completa. Vol. I*, de Angelina Gatell (por Alberto García-Teresa) 262

Ensayo

- *El arte de encender las palabras.La dimensión conmovedora de la poesía*, de Berta García Faet (por Laura Casielles) 267
- *Bécquer 1862. Un paseo literario por Sevilla*, de José María Jurado García-Posada (por Juan Lamillar) 270

Escaparate

- *Doble filo*, de Marialuz Albuja Bayas (por José Luis Morante) 277
- *Camaleón*, de Mónica Alía (por Eva Chinchilla) 279
- *Números rojos*, de Carmen Aranguren (por Braulio Ortiz) 281
- *Tardes de Hierro*, de Santos Fernando Arévalo Ávila (por Raquel Álvaro) 283
- *Riesgo de hidrocefalia*, de Marisa Bello (por Gema B. Palacios) 285
- *La maleza*, de Romina Berenice Canet (por Carla Nyman) 287
- *Poco Lázaro*, de Ángel Cerviño (por Chús Arellano) 289
- *Nadie nos cuida en el sueño*, de Cristóbal Domínguez Durán (por Juan Herrero Diéguez) 292
- *Nada más*, de Manuel González Mairena (por Jaime Galbarro García) 294
- *Especie*, de Pilar Fraile (por Yaiza Martínez) 296
- *La poesía habla con partitura de pincel*, de Antonio Gómez Núñez (por Antonio Pastor) 299

- *Los augurios se rechazan*, de Claudia González Caparrós (por Lola Nieto) 300
- *Amor y pan*, de Paula Melchor (por María Limón) 302
- *Venero*, de Nares Montero (por Ana Martín Puigpelat) 304
- *Otro día en un jardín extraño*, de Rosalinda Miller Cid (por Bernardo Santos) 306
- *La impaciencia*, de Guillermo Morales Sillas (por Víctor Ruiz Polanco) 308
- *Isla con madre*, de Andrés Neuman (por Trinidad Gan) 310
- *Demens*, de Cristina Sanz Ruiz (por Saúl Baonza) 313
- *La fantasía de salir ilesa*, de María Ruiz Faro (por Nieves Peña Martos) 314

Antologías

- *La rosa contra el lino*, de Verónica Aranda (por Ana Martín Puigpelat) 317
- *En la mano que escribe. Poemas 2007-2022*, de Juan Pablo Roa (por Cristina Grisolía) 319
- *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempo de colapso*, de VV. AA., selección y edición de Alberto García-Teresa y David Trashumante (por Rocío Simón) 322
- *La noche es un pájaro azul. Antología de la última poesía española*, de VV. AA., edición de José Antonio Llera (por Eduardo Moga) 324

lenguas no hispanas

- *Crush*, de Richard Siken, traducción de Juan Gallego Benot (por Miguel Foronda) 329

Ensayo

- *De la percepción del verde. Escuchas de la poesía de Olvido García Valdés*, edición de Amelia Gamoneda (por Jesús Aguilar Fernández-Gallego) 333
- *Son nueve, los pájaros*, de Tere Irastortza (por Lola Andrés) 336

fonografías

- *Las Afueras* (por Manuel Arana y Manuel González Mairena) 340

enVIVOen. Un espacio para contarte

enVIVO

Poesía en acción

Autopugilística, por Cristina Garrigós 345

Vasos Comunicantes. Festival de poesía escénica de Segovia, por Sergio Artero 349

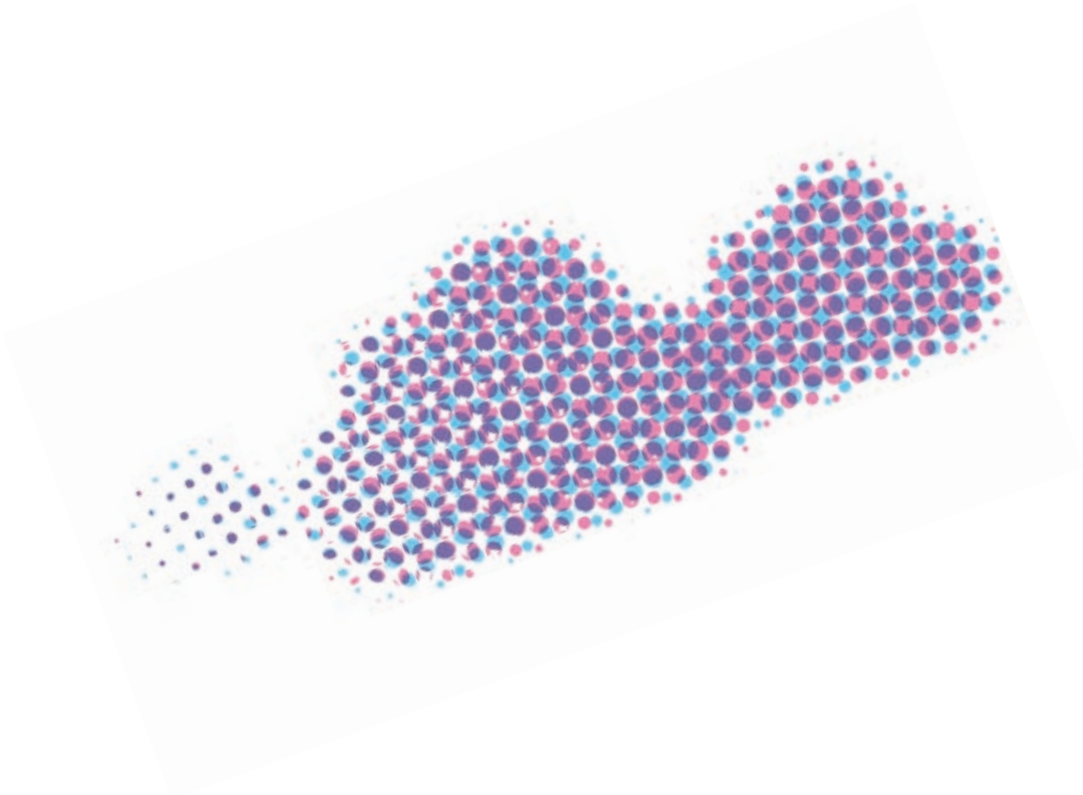
VIVOen

lugar de la poesía

La poesía es una tregua, por Daniel Fernández 355

Aforismos

Lucho Aguilar 363



Memoria y lenguaje en Rekord

Marcos Ávila

REKORD
María Salgado
Valencia, Ediciones Contrabando, 2023

1

El libro de María Salgado se sumerge en los recuerdos para descubrir su mezcla de verdad y de fantasmagoría. En *REKORD* (Ediciones Contrabando, 2023), los lugares parecen hechos de tiempo. Los poemas revelan cómo lo vivido se queda en la mente de forma residual. En la primera sección, «metacrilato», se nos invita a entrar en una suerte de trance. Sus dos poemas comienzan con la acción de cerrar los ojos. Es el paso necesario hacia la visión interior: «ya no ve si no se acuerda».

La referencia a los datos materiales va más allá de lo que Barthes denominaba «efecto de realidad». Incluso se produce una paradoja: aludir al mundo supone constatar su extrañeza. Algunos recuerdos lejanos tienen la precisión de los sueños. Al escribir sobre anteriores vivencias, se crea una sensación de incertidumbre. ¿De qué sirve referirse a los sucesos transcurridos, nombrar a las personas que nos rodearon, señalar las fechas o los lugares de entonces? Los recuerdos se escurren como el agua entre las manos. Determinadas escenas se iluminan para apagarse enseguida y dejar que otras nuevas se destaquen.

La poesía de Salgado cuestiona que todo posea un sentido previo y transparente. Un ejemplo ilustrativo de esta opacidad lo hallamos en el título del libro. «REKORD» es una palabra ajena al castellano. Podemos relacionarla con «recuerdo» por su parecido fónico y por el contexto verbal (los recuerdos son un motivo recurrente que cohesiona el libro). Sin embargo, se trata de una palabra alemana que en nuestra lengua se traduce como «récord». Tal préstamo del inglés se usa en ámbitos donde se habla de deportes.

Curiosamente, en la sección titulada «momento», surgen referencias a la «gimnasia» y a los «juegos deportivos»: «el balón» de las niñas, «el tenis», «el vóley». Pero su relevancia en el libro no depende tanto del deporte, como de que señalen una época muy significativa: los años escolares. Las niñas

jugando en la cancha del patio o haciendo gimnasia. En tales evocaciones se han grabado unas vivas imágenes. Nada importa aquí el hecho de alcanzar algún mérito deportivo.

Quizá la palabra «REKORD» pueda interpretarse en un sentido figurado: la poesía perseguiría una suerte de desafío contra toda limitación verbal. Ahora bien, el libro apuesta más por la literalidad, que por interpretaciones simbólicas. Las relaciones metonímicas se anteponen a las metafóricas. No se excluye este último tipo de lectura, pero funcionaría de forma secundaria. En todo caso, cobra un mayor peso en la significación el parecido fónico con la palabra «recuerdo», pues remite al motivo aglutinante del libro.

¿Cuál sería entonces el sentido principal de la palabra «REKORD»? ¿Por qué se emplea en un lugar tan destacado como el título? Quizá haya que pensar en un plano diferente del semántico. Su importancia no radica tanto en el significado, como en su función performativa. «REKORD» provoca un efecto de lectura. Desempeña un papel en la trama del libro. Algo parecido sucede con la palabra «*Rosebud*» en *Ciudadano Kane*, la película de Orson Welles. La clave no se encuentra hasta llegar a los versos finales de la sección titulada *momento*:

en el tren a Karlsruhe la pared de un
silo veo
escrito «REKORD»
¿sabes qué
significa Karlsruhe? La palabra

«REKORD» se va alejando

La palabra aparece en el muro de un silo. Es un grafiti. El libro se limita a transcribirla, por ello está en letras mayúsculas. Pero el nuevo contexto hace que se reinscriba de un modo diferente. Por ejemplo, acentúa la rareza de las mayúsculas tras su cambio de lugar. No renuncia a la importancia que la grafía tenía en el muro, ya que la sigue conservando en el soporte del papel. También provoca el realce de otros planos como el fónico (ya hemos visto su similitud con «recuerdo»).

Los versos narran en primera persona una situación determinada. El sujeto ve escrita la palabra desde la ventanilla de un tren. Por eso, va a alejarse de ella al pasar. El punto de vista refleja el movimiento, la velocidad. La palabra es una cosa que se descubre por el camino y al poco se pierde. Persiste el recuerdo de su materialidad, de su trazo en un silo que había yendo a Karlsruhe.

El nombre de la ciudad permanece en suspenso, como si costara retener su significado más allá de la escueta mención en un poema. El topónimo «Karlsruhe» halló su sentido en aquel viaje. Ahora se ha convertido en un

resto, en una huella. Se borraría, al igual que la palabra «REKORD», si no mantuviera aquí su «densidad, mancha, temperatura».

2

En otra de las secciones, «marisma», los recuerdos se suceden de forma vertiginosa. No hay tiempo para presentar a quienes intervienen. Se citan sus nombres propios, así como el de las calles o los establecimientos públicos donde aparecen. El primer poema de *marisma* indica la pauta de cómo se articulan los recuerdos. Van pasando a ráfagas por la mente del sujeto. Los lectores asistimos a una serie de asociaciones involuntarias.

El poema utiliza amplias tiradas que están a medio camino entre el versículo y una prosa rítmica. Hay reiteraciones en los distintos niveles gramaticales. Aportan un ritmo envolvente. La falta de signos de puntuación favorece la fluidez asociativa. Solo la conservación de las mayúsculas indica el punto de intersección de los diferentes recuerdos:

> Brisco huele a alcohol su casa huele a alcohol la madera y el aura y el Isaac huelen
> a alcohol que aún no sé que son vino y aguardiente y con mi bisabuela
> en la segunda de las cuatro tardes de cualquier tarde de agosto jugamos a la
> que llaman brisca Como la oscuridad o la hierba las continuidades me
> confunden Detrás del pajar en el San Pedro vibra algo que
> me atrae como luego la luz que toma el agua a la salida de un club en una
> ciudad con río me reconoce Sentados en la acera los amigos
> se siempre y los de hoy singularmente se indistinguen El cuerpo y el exceso:
> pequeñas pertenencias Subo al árbol y no bajo hasta agotar el juego y ya
> es de noche y traigo la ropa empapada de orina Como la hierba
> o la oscuridad las discontinuidades me seducen Nos descubren
> escondidas en un cuarto riéndonos de que al hombre de
> la Aurelia lo llamen Tío Molas

La primera escena ocurre en un tiempo en el que el yo aún no conoce la diferencia entre el vino y el aguardiente. La enunciación se produce en el presente, pero nos traslada a las tardes en las que el sujeto poético jugaba a la brisca en casa de su bisabuela. Se trata de la actualización de un recuerdo lejano. El engarce con el momento de la escritura depende de un factor sensorial como el olor a alcohol. La insistencia del verbo «huele» revela lo obsesivo de ciertas sensaciones. Ese olor avasallador ha podido servir de estímulo para la evocación de la escena. También adquiere relevancia la relación fónica entre palabras. El nombre propio «Brisco» se asocia con el mencionado juego de cartas. Parece el apodo de alguien que suele jugar a la brisca.

Enseguida saltamos de la casa de Brisco a otro espacio: «detrás del pajar en el San Pedro vibra algo que me atrae». El topónimo aludido es un mero

apunte. No sabemos si pertenece a la misma época del recuerdo anterior. La voz enunciativa llega a esta reflexión: «las continuidades me confunden». Por ello, el siguiente *flash* de la memoria vuelve «indistinguibles» a los amigos que están sentados en la acera: «son los de siempre y los de hoy».

La confusión del yo se trasmite a los lectores. A diferencia de otros géneros y discursos, la poesía se fundamenta en este no saber. La carencia de certezas dispara la imaginación y la ambigüedad, a la vez que apela a la participación activa de los lectores. Hay algo de erótico en dicha confusión. Fomenta el deseo. Un poco más adelante, la voz enunciativa afirmará que estas continuidades le «seducen». Ambos pensamientos van ligados a las sensaciones que emanan de una doble comparación: «como la hierba y la oscuridad». Pensar constituye aquí una actividad sensorial. En los versos se reflexiona de un modo imaginativo.

La siguiente aparición de la mayúscula inicial anuncia un paréntesis en la acción: «El cuerpo y el exceso: pequeñas pertenencias». Todos los recuerdos formulados y los venideros cabrían en esta síntesis. De nuevo se nos invita a la reflexión. Tales palabras encierran un pensamiento que no es discursivo. Para entenderlo, se necesita poner en juego todos los enunciados del libro. Forman un núcleo de condensación. Debido a su importancia, estas palabras se repetirán posteriormente en medio de la sección «momento».

REKORD trata de representar el cuerpo en su sentido material. ¿No se acercaría al «exceso» tal intento? Para Bergson, el lenguaje otorga a la conciencia un cuerpo inmaterial en el que encarnarse. La dispensaría así de posarse sobre los cuerpos materiales. La poesía de Salgado se opone a este efecto de abstracción. Pretende justo lo contrario: rescatar lo que siempre queda fuera del lenguaje. La vida deja un sedimento material en los versos: «pequeñas pertenencias».

En el último tramo se suceden dos recuerdos más. Los distingue el uso de la mayúscula al principio de cada uno. Son retazos breves: recortes separados de su contexto originario. Se ha borrado lo que ocurrió antes y después. Pero portan un soplo de intensa vida. Ambos recuerdos vuelven a remitir a la niñez, principalmente por las acciones y las consecuencias: «Subo a un árbol y no bajo hasta agotar el juego / [...] traigo la ropa empapada de orina»; «Nos descubren escondidas en un cuarto riéndonos».

Los recuerdos están basados en vivencias particulares, pero se elaboran a partir de procesos síquicos comunes a todos. Ello se debe a que están imbricados en el lenguaje. Tal vez les afecten los mismos mecanismos de transformación que Freud observaba en los sueños: *condensación*, *desplazamiento y sustitución*. La poesía aprovecha esta libertad de la palabra y de la memoria.

3

Las dos últimas secciones acentúan la yuxtaposición temporal («momento») o la espacial («terminal de paso»). Se sigue la técnica del montaje simultáneo. En la última se multiplican los topónimos de lugares diversos y alejados entre sí (Granada, Lima, Harlem, Vara del Rey…) Parecen formar una serie de complementos circunstanciales, sin que llegue nunca el verbo de la presunta oración. ¿Qué ocurrió en sus aeropuertos, avenidas y calles, plazas, bares…? La ruptura de la expectativa sintáctica genera un desasosiego.

En «momento», las oraciones no llevan ningún signo de puntuación. Abundan los encabalgamientos abruptos. Todo sucede rápido. Las palabras apenas se resisten a la coexistencia de tiempos que caracteriza a la memoria. Tampoco a sus desvíos y entrecruzamientos.

El poema aporta fechas muy separadas entre sí. Se empieza por un instante cercano al tiempo de escritura, concretando incluso la hora («Madrid hoy: 17:56 2020»). Pero luego se pasa a una evocación de los años escolares («sentían mirar jugar las niñas / al balón») o se conecta con recuerdos narrados por voces que vivieron en una época anterior («las chichas que eran chicas no // nostalgia // de las profesoras con nostalgia de Sección Fe– // menina de falange».

La oscilación de fechas prosigue hasta el final del poema. Los años se van alternando tanto hacia adelante, como hacia un tiempo anterior (2012, 2021 y 2011). La última referencia temporal llevará aparejada su hora (1 am) y un adverbio deíctico que señala el momento de la enunciación (hoy). Ello crea una sensación de simultaneidad que contrasta con la obligatoria sucesión del lenguaje verbal.

Los recuerdos traen imágenes impregnadas por el deseo. Incluyen giros sintácticos y palabras que se emplearon en alguna conversación. También surgen expresiones provenientes de textos artísticos. Estas conservan idéntica desenvoltura que las otras. Se adaptan a un tono alejado de cualquier énfasis.

El título está en singular, pero «momento» contiene una multiplicidad de tiempos. En el poema cabe todo: desde las referencias íntimas («la sensación de / deseo/ de tarde la pista flotante»), hasta la mezcla de reflexión política y metaliteraria. ¿Cuál sería el mejor modo de acercarse a lo vivido? Los interrogantes se encadenan en el poema:

> la amplitud de
> que se hace la
> experiencia ¿es narrativa?
> de que se hace la
> narrativa ¿es lineal?

el hilo de los
acontecimientos ¿es/ burgués? no ne–
–cesariamente lo
es si no sigues la
línea ¿cuál
línea? Nadie vive una bio–
una blanca heterosexual
sucesión no la
abstracción sí la abstracción de
acontecimientos –grafía
pequeñas
pertenencias: el cuerpo la
memoria y el exceso la
rima popular.

En estos versos se concentran varias cuestiones esenciales del libro. El poema dice lo que hace (y viceversa). La linealidad narrativa se corta como respuesta a cada pregunta retórica. Se critica lo burgués, es decir, lo acomodaticio de un modo de dicción programado.

¿Cómo reflejar «la amplitud de la experiencia»? El poema renuncia a establecer una ficticia unidad. Las palabras se abandonan a los flashes de la memoria, a sus corrientes y meandros. La tarea poética no consiste en un afán de dominio, sino en permitir que hable lo latente.

Algunas palabras se parten entre los versos: «ne– /–cesariamente». La puntuación se ha dislocado con la aparición de los guiones. El primero se usa cuando la palabra no cabe en la línea, pero aquí el margen de la página está lejos. El segundo de los guiones se aparta de la norma: parece una muesca en el papel. La grafía se convierte en acontecimiento, como se nos recuerda unos versos después: acontecimientos / –grafía (esta última destacada en su aislamiento por un espacio en blanco).

Faltan letras en la palabra «biografía». Solamente queda «bio–», lo único que necesita el lector para rellenar el hueco dejado en la página. Una biografía es un conjunto de decisiones que implica desechar unos acontecimientos en favor de otros. La elección impone una jerarquía artificial. La poesía de Salgado impugna este orden discursivo. En su labor de desmontaje, muestra las costuras de todo relato. Hay un afán por conservar aquellas vivencias que podrían resultar más nimias. Su autenticidad las antepone a las que marcan los rituales sociales. Quizá la sensación de inmediatez, tan frecuente en la infancia, se corresponda con la verdadera vida.

El siguiente verso denuncia las complicidades reductoras. De ahí la ironía de referirse a «una blanca heterosexual». ¿Por qué el sujeto del poema tendría que corresponder con alguien de tal color de piel y tendencia sexual? La lectura nunca es neutral. Acarrea los prejuicios de la ideología reinante. La poesía requiere nuestra participación crítica.

A continuación, se quebranta una ley fundamental de la lógica: el principio de que dos enunciados no deben contradecirse («no la abstracción sí la abstracción»). Esta paradoja nos conduce hacia otra mayor que afecta a todo el libro. Por un lado, *REKORD* va concretando hasta los detalles más mínimos de la memoria. Al mismo tiempo, nos vuelve conscientes del carácter abstracto de las operaciones efectuadas en los poemas.

El acontecimiento preexiste a cualquier formulación. Pero su recuerdo hace que se desdoble y transite por nuevos cauces de sentido. En los poemas se multiplican las posibilidades. La escritura extrae los sucesos de sus lugares originarios y los reubica en otras redes de significantes. El transvase supone un proceso de abstracción.

Los encabalgamientos aíslan palabras clave. Nos avisan de que en el acarreo de materiales siempre se producen pérdidas. La experiencia subsiste en forma de grafía. Tras los naufragios de la memoria y los desplazamientos lingüísticos obtenemos «pequeñas pertenencias». Según Lacan, el lenguaje produce un corte con lo real. Se paga ese precio por entrar en lo simbólico. Solo a través del deseo resulta viable salvar el cuerpo y la memoria. El poema se declara partidario del «exceso». Pretende albergar lo que no cabe en la palabra.

En vez de oraciones, hay una serie de sintagmas nominales que favorecen la impersonalidad. El yo solo funciona en el libro de manera especular. Es un medio de sugestión que busca implicarnos. ¿Para qué construir un sujeto autobiográfico? Mejor aspirar a lo que es de todos y de nadie: a «la rima popular». Este sintagma conserva el carácter irónico de otras expresiones del libro: la rima no será un recurso empleado por la autora. Sin embargo, la presencia de lo oral supone una de las claves de *REKORD*. Lo demuestran las frecuentes repeticiones, el predominio de la parataxis o el uso de interrogaciones directas. Todo ello aligera el ritmo y refresca el tono.

La técnica del collage consigue integrar múltiples voces. Se toman en préstamo desde trozos de conversaciones cotidianas, hasta citas de poemas, canciones o películas. De paso, se diluyen las fronteras entre la vida y el arte, lo popular y lo culto. En la gestación de los recuerdos interviene el contacto con distintas hablas.